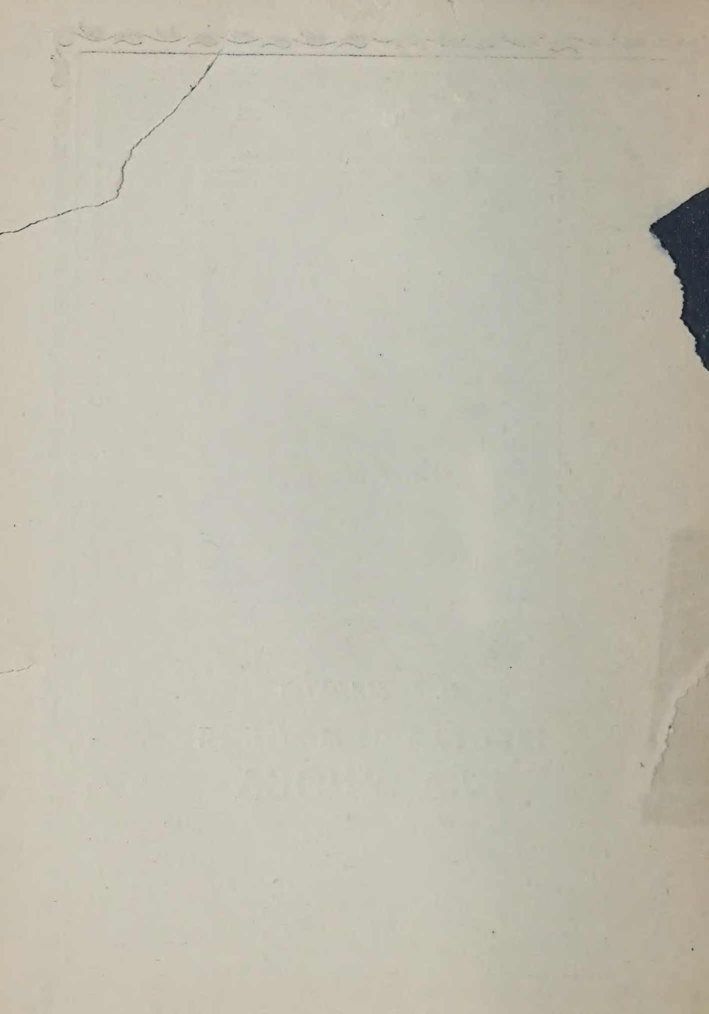
ПРОГРАММЫ КОНЦЕРТОВ



Н. П. МАЛКОВ

ШЕСТАЯ СИМФОНИЯ ГЛАЗУНОВА

ЛЕНИНГРАДСКАЯ ФИЛАРМОНИЯ



Путеводитель по концертам

Н. П. МАЛКОВ

ШЕСТАЯ СИМФОНИЯ ГЛАЗУНОВА

ЛЕНИНГРАДСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ФИЛАРМОНИЯ
1941

Ответств. ред. И. И. Соллертинский.
Подп. к печати 1/III 1941 г.
Тираж 3200 экз. Заказ 301.
М 38633. Объем авт. л. 1$^{1}/_{2}$.
Всего печ. зн. 60000. Форм.
бум. 62×92$^{1}/_{32}$. 1-я Типо-
графия Гизлегпрома.
Ленинград, ул. 3-го
Июля, дом 55.

1

С тех пор как завязались культурные отношения нашего отечества с Западом и в нашу страну стали все сильнее и сильнее проникать могучие веяния более высокой западноевропейской музыкальной культуры, — русское музыкальное искусство, обслуживавшее верхушки общества, развивалось по двум руслам: следования западным образцам, с одной стороны, и стремления сохранить связь с народным музыкальным творчеством — с другой. Освоение западной музыкальной культуры вначале не поднималось выше уровня более или менее талантливого подражательства, связь же с национальной народнопесенной стихией не углублялась далее довольно поверхностного заимствования в пределах баховской мажорно-минорной гармонической системы типичных интонационных попевок без попыток проникновения в специфику ладовой, метрической и подголосочной структуры народной мелодики.

В лице Глинки эти два течения русской музыки получили гениальное синтетическое обобщение. Высокое владение западноевропейской композиционной техникой (результат изучения западных мастеров и теоретических

занятий с выдающимся музыкальным ученым — берлинским профессором Зигфридом Деном) сочеталось в произведениях Глинки с глубоким постижением и творческим выявлением характерных особенностей народного мелоса. Это гармоничное слияние глубоко национального содержания с совершенной формой его выражения было настолько поразительно и вместе с тем убедительно, что вызывало к себе восторженное отношение у всех последующих русских музыкантов, к какому бы идейно-художественному лагерю они ни принадлежали. Глинку высоко чтили не только младший его современник и ближайший последователь Даргомыжский, не только деятели балакиревского кружка, считавшие себя преемниками и продолжателями дела Глинки и Даргомыжского, но и «западники» Рубинштейн и Чайковский, противопоставлявшие себя «деятелям могучей кучки», и даже — находившийся «ни в тех, ни в сех»—одиночка Серов, колебавшийся между примитивным вагнерианством и грубовато-натуралистической музыкальной драмой из народного быта («Вражья сила»).

Выполнение творческих заветов Глинки пошло по следующим путям. Композиторы-шестидесятники во главе с Балакиревым все свое внимание устремили на дальнейшее развитие и углубление ярко выявленных в творчестве Глинки реалистических начал и элементов на-

роднопесенной стихии. Как часто бывает при одностороннем увлечении какой-либо идеей, творческая деятельность в этом направлении композиторов «могучей кучки», чрезмерно «заостряя углы», нередко принимала гипертрофические формы. «Правда выражения», стремление к которой так настойчиво подчеркивал Даргомыжский, при слишком прямолинейном понимании этого художественного принципа подчас приводила к обнаженному натурализму («Женитьба» Мусоргского), а сугубая народность музыкального содержания подменялась иногда откровенной музыкальной этнографией (заимствование народных мелодий вместо творчества в народном стиле). Вместе с тем выработке техники письма не придавалось большого значения; все упования возлагались на «всемогущую» художественную интуицию, на спасительное вдохновение, на творческое «нутро», которое, якобы, только и может помочь в разрешении стоящей перед русским искусством труднейшей исторической задачи создания самобытной национальной музыкальной культуры, для которой «никакие европейские законы не писаны». Такой именно принципиальной позицией объясняется враждебное отношение «кучкистов» к Рубинштейну и великому делу его жизни — насаждению в нашей стране профессионального музыкального образования. Радикалам из лагеря «новой русской школы» казалось, что музыкальная учеба

«по немецкой системе» сушит природное дарование, направляет его на ложный путь, чуждый самобытной русской музыкальной культуре, вырабатывает из ученика консерватории невыразимо-скучного формалиста-педанта.

Наоборот, Рубинштейн, с детства впитавший в себя западноевропейскую культуру, прошедший ту же школу Дена, что и Глинка, и воспитавшийся на немецких классиках и романтиках, подошел к высокой оценке творчества Глинки совсем с другой стороны, чем деятели «новой русской школы». Он понял, какими огромными творческими возможностями располагает великий русский народ и какие «чудеса» могут сотворить отечественные таланты, если они, подобно Глинке, будут вооружены европейской техникой композиции. И Рубинштейн оказался глубоко прав. Первый же выпуск основанной им в 1862 г. Петербургской консерватории подарил страну таким гениальным дарованием, как Чайковский, который выступил на арену музыкальной деятельности одновременно с «кучкистами». Вопреки опасениям принципиальных врагов «немецкой партии», высокий техницизм Чайковского, как показало его творчество, не только не помешал развитию его природного таланта, но, наоборот, содействовал огромной его продуктивности и блестящему расцвету. Характерно при этом, что «европеизм» произведений Чайковского отнюдь не стирает ярко

выраженных черт национального происхождения автора.

Эти два «антагонистических» течения в русском музыкальном искусстве, олицетворявшихся именами Рубинштейна и Балакирева, стали, однако, постепенно терять первоначальную остроту принципиальных противоречий и стремиться к слиянию в одно общее русло. Симптомами этого центростремительного процесса явились проникновение народнопесенных интонаций в творчество «западников», с одной стороны, и повышение интереса к техническому мастерству у «кучкистов» — с другой. Если у Рубинштейна, не обладавшего яркой творческой индивидуальностью, проявлявшееся иногда стремление придать своим произведениям национальный колорит выражалось в довольно примитивных формах, едва ли подымавшихся выше уровня предшественников Глинки, то у ученика и глубокого почитателя Рубинштейна — Чайковского, особенно в начале его композиторской деятельности, элемент народности получил настолько совершенное художественное выражение (например, в финале второй симфонии, построенном на вариационном развитии украинской плясовой мелодии «Журавель»), что невольно привлек внимание к композитору со стороны «кучкистов», ранее относившихся к нему как питомцу консерватории с явным предубеждением и недоверием.

С другой стороны, оказались «перебеж-

чики» и в стане «новой русской школы». Глава «кучкистов» Балакирев, несмотря на то, что Чайковский сформировался как музыкант в стенах рубинштейновской консерватории, поддерживал молодого композитора на первых шагах его деятельности дружескими советами и указаниями, быть может, надеясь обратить его в «кучкистскую веру». Более того, когда Рубинштейн временно устранился от дирижирования концертами Русского музыкального общества, Балакирев в 1867—1869 гг. занял его место за дирижерским пультом, несмотря на то, что эта концертная организация неизменно конкурировала с любимым детищем Балакирева—Бесплатной музыкальной школой. Другой член «могучей кучки» — Римский-Корсаков, став на путь музыкального профессионализма и почувствовав недостаток теоретических знаний, препятствовавший успешному развитию его творческой работы, — с большим рвением принялся за изучение той самой «немецкой премудрости», которая была столь страшным «жупелом» в глазах наиболее последовательного «кучкиста» Мусоргского. Этот поступок вызвал восхищение со стороны Чайковского, с которым у Римского-Корсакова на почве взаимного признания и уважения завязались прочные добрые отношения, и осуждение со стороны Мусоргского, считавшего Римского-Корсакова «предателем» дела «могучей кучки». Но особенно решитель-

ным шагом мнимого «предательства» было вступление Римского-Корсакова в состав профессоров консерватории, основанной ненавистным «Дубинштейном» (как непочтительно и с фанатической непримиримостью называл Мусоргский своего идейного противника). В стенах этого высшего музыкального учебного заведения Римский-Корсаков до самой смерти успешно развивал свою замечательную педагогическую деятельность, вырастив длинный ряд превосходных музыкантов, ставших впоследствии крупными деятелями русского музыкального искусства.

Так постепенно сглаживалось резкое противоречие между «западническим» и «народническим» течениями.

2

Исходя из этих общих исторических предпосылок, постараемся выяснить, на какой идейно-художественной почве выросло и развилось творческое дарование Глазунова, какую миссию оно призвано было выполнить и что дало русскому музыкальному искусству творческое наследие этого выдающегося русского симфониста.

Музыкальная родословная Глазунова, на первый взгляд, очень ясна. Четырнадцатилетним мальчиком он получает в 1879 г. признание своих исключительных музыкальных способностей со стороны Балакирева. Восхищенный ярким дарованием юного Глазунова, Балакирев сулит «маленькому Глинке» блестящее будущее, подобно тому как сам автор «Руслана» незадолго до своей смерти признал юного Балакирева единственным своим преемником, способным продолжать начатое Глинкою дело создания национальной русской музыки.

По совету Балакирева Глазунов становится в 1880 г. учеником Римского-Корсакова. Быстро усвоив теорию музыки, Глазунов после полуторагодичных занятий сочиняет первую свою симфонию (*E-dur*), которая 17/29 марта 1882 г. исполняется под управлением Балаки-

рева в концерте Бесплатной музыкальной школы, т. е на той самой концертной эстраде, где впервые прозвучало большинство выдающихся произведений композиторов «новой русской школы». Симфония встречает восторженный прием. Бородин называет Глазунова «Sonntagskind'ом» (в вольном переводе — «лучезарным юношей»). Стасов величает его «юным Самсоном», Кюи, в свое время столь недружелюбно отнесшийся к первым композиторским выступлениям Чайковского, пишет о Глазунове хвалебную статью. «Первая симфония Глазунова, — говорит он, — произведение изумительное, пугающее даже преждевременной зрелостью».

Располагая такими фактическими данными, биограф Глазунова, устанавливая музыкально-генеалогическую линию композитора, казалось бы, имеет все основания назвать его детищем «новой русской школы», прямым «потомком» Глинки. Однако такое заключение было бы поспешным и слишком прямолинейным. Не забудем, что ко времени знакомства Глазунова с Балакиревым последний фактически уже не был идейным руководителем «могучей кучки». В его мировоззрении произошел в 70-х годах резкий перелом в сторону реакционного славянофильства, и от былого радикализма 60-х годов не осталось и следа. Несомненно, что в немногие годы близкого общения с юным Глазуновым (впоследствии отношения между

обоими музыкантами стали более далекими) Балакирев не мог оказать на него того могучего идейного влияния, какое испытали на себе в свое время члены «могучей кучки». С другой стороны, и Римский-Корсаков, когда-то бывший близким другом и боевым соратником «неистового» радикала Мусоргского, живший с ним в одной квартире-«коммуне», — к 80-м годам точно также в значительной мере отошел от идейных и художественных позиций «могучей кучки». Мы видим, таким образом, что Глазунов музыкально развивался в совершенно иной идейной обстановке, нежели деятели балакиревского кружка. Кстати сказать, крайне характерно, что, убедившись в композиторском даровании Глазунова, Балакирев не взялся лично руководить его музыкальным воспитанием, как это он сделал в свое время по отношению к членам своего кружка, а рекомендовал обратиться с этой целью к Римскому-Корсакову. Это ясно свидетельствует о том, что времена изменились и что значение музыкальной техники для творческой работы получило признание в глазах главы «могучей кучки».

Итак, Глазунов вступил на музыкальное поприще в ту пору, когда антагонизм между узко-национальным и «западническим» течениями в русской музыке в значительной мере сгладился и «могучая кучка» как идейно-творческое объединение перестала уже существо-

вать. На ее месте, в связи с появлением на музыкальном горизонте Глазунова, возникло новое объединение музыкантов, сыгравшее большую роль не только в формировании творческой личности Глазунова, но и в истории русского музыкального искусства.

Возникло это творческое объединение при следующих обстоятельствах. В 80-х годах в Петербурге жил богатый лесопромышленник М. П. Беляев, страстно любивший музыку и устраивавший у себя по пятницам регулярные музыкальные собрания, на которых исполнялась преимущественно квартетная музыка, причем сам хозяин дома весьма недурно играл в ансамбле партию альта. Восхитившись многообещающим дарованием Глазунова, Беляев решил посвятить себя меценатской деятельности. Издание *E-dur*'ной симфонии Глазунова положило основание издательской фирме «М. П. Беляев в Лейпциге», а устройство 27/III—8/IV 1884 г. «репетиции сочинений Глазунова» в зале Петровского коммерческого училища дало толчок к организации ежегодных русских симфонических и камерных концертов, просуществовавших вплоть до революции. Вокруг этих высококультурных предприятий, направленных к поощрению творчества русских композиторов, сконцентрировалась группа музыкантов во главе с Римским-Корсаковым и его лучшими учениками — Лядовым и Глазуновым.

Беляевский кружок, с годами разраставшийся и вместе с тем идейно становившийся более простым, считал себя естественным преемником «могучей кучки» и продолжателем великого дела, совершенного деятелями «новой русской школы» в области создания национальной русской музыки по заветам Глинки и Даргомыжского. Однако неправильно было бы думать, будто беляевский кружок действительно явился наследником кружка Балакирева. Если бы «могучая кучка» ко времени образования беляевской группы распалась, так сказать, по чисто «физическим» причинам (уход Балакирева, смерть Мусоргского и Бородина), то, быть может, имелись бы некоторые основания полагать, что для продолжения дела балакиревского кружка необходимы лишь новые кадры талантливых людей, способных взять на себя эту миссию (а талантливых композиторов в беляевском кружке было немало). Но в действительности распад балакиревского кружка произошел, как мы знаем, не по «физическими» причинами, а вследствие глубокого внутреннего идейного кризиса. Фактически связь беляевского кружка с «могучей кучкой» выражалась лишь в том, что во главе его стоял Римский-Корсаков, ранее бывший видным участником балакиревского объединения, но впоследствии отошедший от его крайних позиций. Поэтому правильнее считать, что беляевский кружок, отвечая новым потребно-

стям музыкально-художественной жизни, по существу был новым творческим объединением, за которым впоследствии установилось более точное определение как группы композиторов «петербургской школы Римского-Корсакова» (в противоположность московским композиторам, вышедшим из школы Чайковского и С. Танеева). В той же мере, кстати сказать, не имел основания считать себя продолжателем дела «могучей кучки» и замкнутый балакиревский кружок «второго созыва» (Ляпунов, Казанли, А. Танеев, Карпов, Тиняков и др.), хотя во главе его стоял бывший глава «новой русской школы». Это объединение, имевшее своей базой нотное издательство Ю. Г. Циммермана, точно также правильнее было бы назвать группой музыкантов балакиревского ориентации. Конечно, беляевский кружок, к которому Балакирев из личного нерасположения к его «хозяину» относился с нескрываемой неприязнью, был значительно шире и по своему составу и по творческому диапазону, однако и здесь некоторая идейная узость все же замечалась, и поэтому, когда жизнь стала распирать рамки кружка, когда с Запада подуло новыми творческими веяниями (импрессионизм, модернизм), — многим авторам стало тесно в пределах беляевского объединения. Один за другим стали уходить в другие издательства Скрябин, Гречанинов, Черепнин, Стравинский, Акименко, Золотарев и др.

Но Глазунов, как Лядов, Соколов, Ф. и С. Блуменфельды и др., оставался верен той группе музыкантов, в общении с которой выросло его огромное дарование. И надо признать, что в целом творчество Глазунова весьма характерно для стиля наиболее талантливых и наиболее типичных «беляевских» композиторов, дававших основной тон этому объединению. В чем же выражались характерные черты типичных «беляевцев», наиболее крупным представителем которых являлся Глазунов?

В музыкально-критической литературе установилась традиция причислять композиторов беляевского кружка в лучшем случае—к академическому направлению, а то так и просто к группе эклектиков, эпигонов — бесцветных, европеизировавшихся последышей когда-то могучего творческого течения «новой русской школы». И та и другая оценка страдают одним очень большим недостатком: огульностью суждений, отсутствием внимательного, осторожного, объективного подхода к отдельным представителям этого крупного течения в русском музыкальном искусстве. Высказывания делаются на основании поверхностного знакомства с творчеством «беляевцев» (в литературе до сих пор нет серьезного исследования о беляевском кружке), нередко с беззастенчивым искажением фактов (недавно, например, в брошюре одного видного музыко-

веда мы встретили упрек во «многописании» по адресу талантливого «беляевского» композитора Н. И. Амани, рано умершего от чахотки и оставившего десяток с небольшим опусов!). Само собою разумеется, что никакого научного значения такие оценки, диктуемые личным вкусом и «интуицией», а иногда просто повторяемые понаслышке, — иметь не могут.

Однако, поскольку такие ошибочные оценки находили и находят место в печати и поскольку Глазунов является типичным представителем беляевской группы композиторов, приходится на этих суждениях остановиться. В частности, обращает на себя внимание причисление «беляевцев» к «академическому» направлению. Несомненно, что в такой характеристике звучит оттенок осуждения. В сущности говоря, не употребляя этого термина, аналогичный упрек делал Римскому-Корсакову и Мусоргский, когда узнал, что автор «Псковитянки» решил вооружиться западноевропейской техникой подобно питомцу «немецкой» консерватории Чайковскому. И такой же упрек по адресу «беляевцев» раздался впоследствии, когда народились импрессионисты и модернисты, в устах которых «академичность» была синонимом косности и отсталости. Но так ли это? Несомненно, что в годы своего возникновения и в первый период своего существования беляевский кружок был объединением передовых музыкантов, сочетавших традиции

славного прошлого с европейской музыкальной культурой и техникой. Беляевский кружок знаменовал собою синтез двух примирившихся течений—самобытно-народнического и «западнического». Это было естественным логическим завершением длительного процесса в области русского музыкального творчества. Что беляевский кружок отнюдь не заслуживал упрека в дурно понятой «академичности» и тем более в косности, доказывает тот факт, что в конце 80-х годов лидеры кружка — Римский-Корсаков и Глазунов — в связи с гастролями труппы пражского антрепренера Неймана, ставившей в б. Мариинском театре «Кольцо Нибелунга», пережили оставившую заметный след в их творчестве полосу увлечения Вагнером. О прогрессивности беляевского кружка свидетельствует и тот факт, что в недрах его выросло гениальное дарование Скрябина. Известная узость направления стала замечаться в беляевском кружке лишь со времени возникновения в русской музыке импрессионистского и модернистского течений; но это не значит, что тем самым потеряли художественную ценность произведения, созданные «беляевцами» в ту пору, когда их объединение было передовой художественной группировкой, точно так же, как, скажем, появление «Петрушки» и «Весны священной» Стравинского или «Прометея» Скрябина вовсе не аннулировало ценности произведений, на-

пример, С. Танеева, хотя он и весьма скептически относился к народившейся в музыке всяческой «равели» (понятие, произведенное им от имени выдающегося французского композитора Мориса Равеля, принадлежавшего к импрессионистскому течению).

Итак, беляевский кружок вовсе не был приютом эпигонов и эклектиков, «пережевывавших» наследие прошлого. К ним не могут быть причислены не только такие яркие творческие индивидуальности, как Римский-Корсаков, Глазунов, Лядов, Танеев, Скрябин, но и менее крупные дарования вроде Соколова, Ф. Блуменфельда, Черепнина, произведения которых пользуются у нас недостаточным вниманием.

3

После этих общих замечаний обратимся к краткой характеристике его творчества.

Прежде всего необходимо констатировать, что, несмотря на раннюю техническую зрелость, Глазунов прошел довольно длинный путь упорного творческого труда, прежде чем его произведения приняли тот облик, с которым у нас связывается представление о «типично глазуновской» музыке. Дарование Глазунова созревало гораздо медленнее, чем, например, талант Чайковского, достигшего яркого выявления своей творческой индивидуальности в таком сравнительно раннем произведении, как увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» (1869 г.). Что же касается Глазунова, то полного владения индивидуальной манерой письма он достиг примерно к 50-му опусу. Таков, например, первый концертный вальс для оркестра (*D-dur*, op. 47), выявивший в таланте Глазунова склонность к сочинению симфонической танцовальной музыки, с особым блеском подтвердившуюся в создании трех превосходных балетов («Раймонда», «Барышня-служанка», «Времена года»), ставших, наряду с балетами Чайковского, классическими образцами русского танцовального симфонизма.

Но это не значит, конечно, что в более ранних произведениях индивидуальность Глазунова вовсе не проявлялась. В отдельных их частях и эпизодах можно ясно почувствовать, что в лице этого композитора мы встречаемся с крупным талантом, имеющим все данные к полноценному раскрытию своих творческих возможностей (не говоря уже о первых симфониях, таковы, например, Характеристическая сюита для оркестра, ор. 9; Лирическая поэма для оркестра, ор. 12, часто исполняющаяся и в наши дни; сюита для струнного квартета «Пять новинок» и ряд других как крупных, так и небольших по объему произведений). Несомненно, что замедление процесса созревания индивидуального дарования Глазунова в значительной мере было вызвано необходимостью пройти через «искус» чужих творческих влияний и преодолеть в своем музыкальном мышлении сторонние воздействия. Прежде всего, конечно, пришлось пройти полосу увлечения композиторами «новой русской школы». Это было неизбежно, поскольку первыми учителями и «советчиками» Глазунова были Балакирев и Римский-Корсаков, хотя их творческий облик к тому времени и лишился тех острых граней «кучкизма», которые особенно ярко были выявлены у Мусоргского. Следы влияния Балакирева, Римского-Корсакова и Бородина легко проследить и в первых трех симфониях Глазунова, и в экзотических

увертюрах на греческие темы (ор. 3 и 6), и, наконец, в таких характерных в этом отношении произведениях, как посвященная памяти Бородина симфоническая поэма «Стенька Разин» (ор. 13), фантазия для оркестра «Лес» (ор. 19), Восточная рапсодия для оркестра (ор. 29), симфоническая картина «Кремль» (ор. 30), музыкальная картинка «Весна» (ор. 34) и др. Точно также не трудно установить связь с Глинкой, Даргомыжским и «кучкистами» в усиленном внимании Глазунова к испанскому фольклору (Серенада для оркестра, ор. 7, Alla spagnuola в струнном квартете «Пять новинок», ор. 15, Испанская серенада для виолончели с оркестром, ор. 20 № 2). Испанский колорит мы встречаем и в позднейших, уже вполне зрелых, чисто «глазуновских» произведениях («Раймонда», ор. 57, «Песнь трубадура» для виолончели с оркестром, ор. 71, и др.). Привитый «новой русской школой» интерес к фольклору сказывается у Глазунова на протяжении всего его творчества (назовем такие пьесы, как All'ungherese из сюиты для струнного квартета «Пять новинок», ор. 15, Славянский квартет, ор. 26, венгерские танцовальные и пантомимические номера в «Раймонде», ор. 57, Финская фантазия для оркестра, ор. 88, Карельская легенда, ор. 99, и др.).

Наряду с влиянием «кучкистов» Глазунов испытал сильное воздействие со стороны

Листа (как, впрочем, и сами «кучкисты», для которых создатель жанра симфонической поэмы был, по выражению Балакирева, «Бетховеном наших дней»). Почитание Листа было укреплено в Глазунове ласковым вниманием, проявленным веймарским маэстро по отношению к юному русскому музыканту, только что начинавшему композиторскую карьеру. Актом глубочайшего уважения к Листу явилось посвящение Глазуновым памяти великого мастера второй, *fis-moll*'ной симфонии, ор. 16, и Элегии для виолончели с фортепиано, ор. 17. Но, разумеется, этими внешними знаками почитания дело не ограничилось, и воздействие Листа на творчество Глазунова (как, впрочем, и других русских симфонистов, в том числе Чайковского и Скрябина) оказалось гораздо более глубоким и продолжительным.

До сих пор мы говорили о таких влияниях на Глазунова, которые с точки зрения «кучкистов» были, так сказать, вполне «законны» и даже неизбежны. Но в конце 80-х годов Глазунов вместе со своим учителем Римским-Корсаковым испытал могучее воздействие и другого великого музыканта, современника и во многом единомышленника Листа,—Рихарда Вагнера. Имя это не пользовалось симпатиями «кучкистов» и даже «западников» Рубинштейна и Чайковского. Первое знакомство с творчеством Вагнера не произвело большого впечатления и на Глазунова, когда он, возвра-

шаясь с Беляевым из путешествия по Испании и Африке, совершенного после поездки в Веймар, посетил в середине 80-х годов Байрейт и прослушал в вагнеровском театре «Парсифаля». Но, очевидно, это знакомство с великим произведением байрейтского гения было слишком мимолетным, чтобы оставить заметный след в душе Глазунова. Когда же Глазунов в конце 80-х годов внимательнейшим образом проштудировал партитуру грандиозного «Кольца Нибелунга», соприкосновение с творчеством Вагнера не могло не найти отклика в сердце чуткого музыканта, к тому же еще и прирожденного мастера оркестра. Данью восхищения великим немецким музыкантом было посвящение его памяти фантазии для оркестра «Море», ор. 28. Как и влияние Листа, вагнеровское воздействие на творчество Глазунова точно также не ограничилось посвящением памяти байрейтского маэстро одного произведения, но оказало существенное влияние и на склад мыслей и на манеру оркестровки, особенно — в части пользования медными инструментами (в этом отношении не избежал «вагнеризмов» и Скрябин).

Наконец, «одиозным» с точки зрения «правоверных кучкистов» должно быть признано влияние на Глазунова и со стороны «западника» Чайковского, которому посвящена Глазуновым *D-dur*'ная третья симфония, ор. 33, и с которым у него установились дружеские

отношения, продолжавшиеся до самой смерти автора «Патетической симфонии». Воздействие Чайковского сказывается во многих произведениях Глазунова, в частности в шестой симфонии, о чем подробнее будет сказано ниже, и особенно в Mesto восьмой симфонии, ор. 83, составляющем одну из наиболее эмоционально насыщенных страниц в творчестве Глазунова.

Таким образом, мы видим, что творческое дарование Глазунова сформировалось частью под влиянием «кучкистов» и в меньшей мере — Чайковского, частью же чрез претворение воздействия крупнейших мастеров западного искусства — представителей неоромантизма.



Какие же характерные черты отличают творчество зрелого Глазунова, мастера с определенно сложившейся художественной индивидуальностью, определенными творческими тяготениями и тенденциями, симпатиями и антипатиями? Ответ на этот вопрос тем более важен, что Глазунов в течение значительного периода времени занимал ведущее положение в русском музыкальном искусстве и служил своего рода «камертоном» для объединения большой группы музыкантов, обязанной своим возникновением появлению на музыкальном горизонте Глазунова.

Прежде всего творчество Глазунова харак-

теризуется преимущественным тяготением его к инструментальной музыке. Из приводимого ниже перечня сочинений Глазунова видно, что к вокальным формам он обращался главным образом по официальным поводам. Таковы его кантаты (коронационная, ор. 56, памяти Пушкина, ор. 65, к 100-летию Павловского института, ор. 63), Торжественный марш по случаю всемирной выставки в Чикаго, ор. 40, Гимн Пушкину для женского хора, ор. 66, «Эй, ухнем» (сочинено в 1905 г.) и Парафразы на гимны союзных держав для хора и оркестра. Все это — произведения, написанные к случаю. По самостоятельному же творческому побуждению Глазуновым написаны лишь дуэт «Эх, ты, песня» для сопрано и контральто, ор. 80, две песни («Что смолкнул веселия глас?» и «В крови горит огонь желанья») для голоса с оркестром, ор. 27, и 17 романсов для голоса с фортепиано, ор. 4, 59 и 60. По отношению к общему объему творчества Глазунова (около 110 опусов) упомянутые выше вокальные произведения составляют лишь небольшой раздел в каталоге его сочинений. О чем это свидетельствует? Прежде всего, конечно, о расхождении в выборе жанров с композиторами «могучей кучки». Ни оперный жанр, ни романсное творчество, которым так много отдали сил и вдохновения деятели «новой русской школы», идя в этом отношении по стопам Глинки и Даргомыжского,—Глазунова не

привлекали. Более того, Глазунов упорным сосредоточением на инструментальном творчестве отличается и от остальных предшествовавших ему русских композиторов: и Серов, и Рубинштейн, и Чайковский уделили очень большое внимание и опере и романсному жанру. Отсюда вытекает естественный вывод: Глазунов не чувствовал тяготения к синтезу музыки и слова. Очевидно, средства музыкальной выразительности казались ему совершенно достаточными для выявления его творческих замыслов, и в помощи слова он не нуждался.

Другой особенностью творчества Глазунова является спокойный характер его миросозерцания, не волнуемого какими-либо «роковыми вопросами» и «загадками бытия». Это не значит, конечно, что музыка Глазунова — суха, рассудочна и бесстрастна. Напротив, она всегда эмоциональна, всегда рождает определенные яркие настроения, преимущественно лирико-созерцательные или величаво-эпические и лишь в редких случаях драматические (например, в первой части шестой симфонии), однако и тогда светлые тона всегда одерживают верх (так, могучий, богатырский финал шестой симфонии заставляет забыть о треволнениях первого аллегро).

В соответствии с бодрым, жизнерадостным, оптимистическим мировосприятием Глазунова находится необычайная конструктивная ясность

его произведений, несмотря на их контрапунктическую сложность. В этой же связи находятся специфически глазуновская пластичность музыкального мышления, широта и изящество мелодических линий, образцовая чистота голосоведения, грациозность и изобретательность орнаментики, тембровая ясность и кристальная четкость рельефной инструментовки.

Все эти черты творчества Глазунова, в связи с индивидуальной яркостью музыкального языка, в совокупности образуют то крупное, неповторимое художественное явление, которое не могло не вызывать восхищения передовых музыкантов и должно было оставить заметный след на их творчестве. Влияние Глазунова мы явно ощущаем в произведениях Лядова, Скрябина, Соколова, Ф. Блуменфельда, Витоля, Малишевского, Черепнина, Корещенко (балет «Волшебное зеркало»), Глиэра, М. О. Штейнберга, раннего Стравинского, Мясковского и др. авторов.

После этих общих соображений, определяющих значение творчества Глазунова в истории русского музыкального искусства и, в частности, в истории русской симфонии, где он занимает почетное место наряду с Балакиревым, Бородиным, Римским-Корсаковым, Чайковским и Скрябиным, обратимся к детальному рассмотрению шестой симфонии Глазунова — одного из лучших и наиболее ярких произведений композитора.

4

В конце 1926 г., в ответ на сообщение о включении шестой симфонии в программы концертов московского Первого симфонического ансамбля (оркестра без дирижера), А. К. Глазунов писал Художественному совету Персимфанса:

«Шестая симфония была сочинена в 1895—1896 годах, в период наибольшего напряжения моих творческих сил, вскоре после появления пятой симфонии. За последнюю я получил в прессе упрек, что слишком много сочиняю. Это замечание не только не разочаровало меня, но, наоборот, дало толчок к сочинению следующей симфонии, как бы в виде протеста».

Вполне понятно, что Глазунов не посчитался с нелепым упреком в «чрезмерности продукции». Правда, он сочинял в это время очень много, но такое обилие композиций не шло в ущерб их качеству. Наоборот, начиная с четвертой симфонии (соч. в 1893 г.), Глазунов вступил в полосу полной творческой зрелости, и естественно, что, осознав расцвет своих сил, Глазунов с нетерпеливой поспешностью переходил от одного сочинения к другому, как бы торопясь зафиксировать обуре-

вавшие его творческое воображение образы. Именно в этот период напряженной творческой работы Глазуновым созданы такие капитальные произведения, как пятая, шестая, седьмая и восьмая симфония, балеты «Раймонда», «Барышня-служанка» и «Времена года», Балетная сюита и сюита «Из средних веков», два фортепианных и скрипичный концерт, четвертый и пятый струнные квартеты, две фортепианные сонаты и другие композиции.

После этих предварительных замечаний обратимся к анализу шестой симфонии.



Первая часть симфонии начинается медленным вступлением (Adagio, 3/4), построенным на тематическом материале последующего Allegro passionato. Это как бы пролог к развертывающейся в дальнейшем психологической драме. Основные мысли изложены здесь в нарочито размеренном движении, облегчающем их восприятие, дающем возможность внимательно вслушаться в каждую ноту. Показ тем в сугубо статическом состоянии позволит при убыстрении темпа легко следить за их динамическим развитием и теми изменениями, которым они подвергнутся при взаимном столкновении и сопоставлении, при детальной разработке отдельных их элементов. Такой прием предварительного изложения главных тезисов, которые затем лягут в основу сонатного ал-

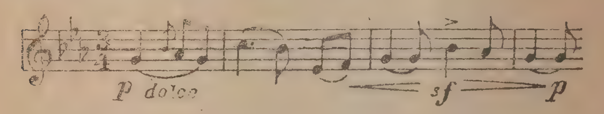
легро, часто встречается у классиков. Он был применен Глазуновым и в предыдущей, пятой симфонии, с той только разницей, что там 4/4-ной метр вступления был противопоставлен 3/4-ному метру аллегро, а здесь метрическое соотношение вступления и аллегро дано в обратном порядке. Повидимому, композитор намеренно прибегает к такому строению первой части симфонии, отдавая себе ясный отчет в практических выгодах этого приема.

Вступление открывается главной темой (прим. 1), глухо и таинственно звучащей в виолончелях и контрабасах.

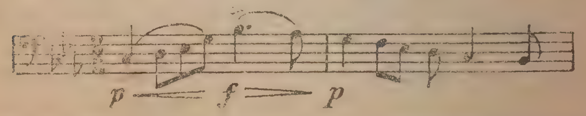


Ее основной характер — порыв ввысь, встречающий на септиме непреодолимое препятствие, заставляющее мелодическую линию нехотя, как бы спотыкаясь, снова спуститься вглубь породивших ее басов. Тема эта символизирует скованное в своем движении страстное стремление. Но неожиданно возникшая преграда не удерживает от новых попыток преодолеть сопротивление. Та же тема на пятом такте появляется у альтов, далее — у вторых скрипок, дублированных флейтами, и, наконец, у первых и вторых скрипок в унисон с флейтами, гобоями и кларнетами. Это упор-

ное, все более настойчивое стремление прорвать преграду, сопровождающееся динамическим возрастанием звучности и убыстрением темпа, — своего рода яростная атака — приводит к неожиданному срыву на фортиссимо всего оркестра и к новому головокружительному падению вглубь басов на три октавы. Струнные замирают в трепетном тремоло, а медные на этом судорожном фоне тяжко вздыхают акцентированными синкопами. За восемь тактов до конца вступления, у флейт, кларнетов и валторн появляется на миг вторая тема, пытающаяся внести успокаивающие, примирительные тона в атмосферу разыгравшейся катастрофы (прим. 2).



Экспозиция сонатного аллегро (Allegro passionato, 2/2), как и вступление, начинается с изложения главной темы, изменившей теперь свой метрический рисунок (прим. 3) и



звучащей в виолончелях и контрабасах при поддержке фаготов на фоне колышущихся октав в альтах. В общем план развертывания

этой темы, играющей центральную роль не только в экспозиции, но и в разработке и дающей основной тон драматическому содержанию всей первой части, — соответствует наметке развития, данной во вступлении, но, разумеется, раскрывается с большей широтой и полнотой, с большей густотой и плотностью звучания, а главное — с большим пафосом и напряжением в стремлении разорвать оковы.

Изложение главной темы приводит к появлению в *Es-dur* (Più tranquillo) побочной партии, основанной на развитии широкой, певучей темы (прим. 4), вносящей «передышку» в на-



каленную атмосферу страстных порывов, но, вместе с тем, своими ласкающими, «примиренческими» звучаниями вызывающей протест и непреодолимое желание продолжать борьбу (тема эта намеком была дана в конце вступления к первой части, см. прим. 2).

Возвращение главной темы после заключающего экспозицию резкого аккорда (трезвучие *G-dur*) открывает центральную часть аллегро — разработку. Развертывается грандиозная борьба двух начал: стремительного, мятущегося, порывистого — и сдерживающего, успокаивающего, как бы увещевающего в бесплодности

волевых усилий побороть непреоборимое. В этой трагической борьбе мысль, символизируемая побочной темой, постепенно приобретает доминирующее положение и начинает «во весь голос» звучать в оркестре. Сомнение, на время закравшееся в возбужденное сознание, скоро, однако, теряет над ним свою власть. Импульсивное начало берет верх. Снова главная тема начинает «набираться сил», приобретать все большую мощь. Напряжение разрешается торжественно-декларативным звучанием главной темы в расширенном виде в тромбонах фортиссимо.

В репризе обращает на себя внимание проведение побочной партии через ряд тональностей (*As-dur, C-dur, D-dur, B-dur*), как будто символизируемое ею примиряющее начало стремится «на все лады» смягчить кипящую, протестующую энергию страстных волевых устремлений. Попытка эта оказывается тщетной, но столь же безуспешной оказывается и последний приступ, на который отваживается главная тема, перед тем как поверженной низринуться с огромной высоты в глубокую пропасть басов.

Как видим, эмоционально-смысловое содержание первой части шестой симфонии близко по характеру к последним трем симфониям Чайковского, которые не могли не оказать своего влияния на Глазунова, находившегося с автором «Патетической симфонии» в послед-

ние годы его жизни в отношениях глубокого взаимного уважения.

Закончим обзор первой части *c-moll*'ной симфонии Глазунова указанием на ее максимальную сжатость и лаконизм языка, содействующие ее импульсивной эффективности.



В упомянутом выше письме к Художественному совету Персимфанса Глазунов между прочим писал: «в шестой симфонии я впервые для себя ввел во второй и четвертой частях вариационную форму, притом различного характера (финал симфонии основан на видо изменениях ритма главных тем)».

Итак, *вторая часть* — тема с вариациями. Так как третья часть — Интермеццо — очень невелика по размерам и, как показывает ее название, служит лишь вставным эпизодом между соседними основными частями, то отсюда можно сделать вывод, что задачей композитора было противопоставление симфонического развития первой части, насыщенного, как мы видели, элементами драматического столкновения активного, волевого и пассивного начал, — вариационному изложению различных типов, по существу являющемуся методом созерцательного музыкального мышления, аналитически раскрывающего одну и ту же идею с различных сторон путем изменений мелодического рисунка, метрики, ритмики, гармони-

зации, орнаментики. Таким образом, основную мысль всей художественной концепции симфонии можно обобщенно выразить в следующей формуле: раз борьба невозможна и приводит к поражению, остается одно: созерцание действительности во всем многообразии ее жизненных красок.

Тема, положенная в основу вариаций второй части симфонии, изложена в темпе Andante (2/4, *G-dur*) и воспринимается как искренняя песенная мелодия с оттенком светлой задумчивости, привлекательная своей грациозной наивностью и изящной простотой (прим. 5). Она звучит в струнной группе орке-



стра и своими интонационными оборотами довольно близка мелодиям народнопесенного склада. Это не подделка под фольклор, но это явно русская мелодия, которая могла быть сочинена только русским композитором.

Первая вариация излагает тему в той же тональности, но в более оживленном движении (Più mosso. Allegro moderato). Не подвергаясь изменениям в мелодическом рисунке,

тема звучит теперь у флейты. Орнаментирующим элементом является журчащая звуковая линия, спускающаяся в различных голосах по хроматическим ступеням.

Вторая вариация звучит в темпе старинного изящного вальса на 3/8 (тональность — та же). Мелодия поручена гобою соло. Вариация эта непосредственно связана с третьей вариацией (Allegro, *E-dur*, 6/8), написанной в форме маленького скерцо (Scherzino). Мелодический рисунок темы, порученной флейтам, здесь уже значительно изменен. Оркестровка, носящая в начале скерцино воздушный характер (деревянные духовые и струнные), при возвращении темы принимает сгущенный характер благодаря введению в струнных divisi (прием разделения однородных инструментов на группы).

Небольшое фугато (вариация четвертая, Andante mistico, 4/4, *C-dur*), непосредственно примыкающее к предшествующему скерцино и отлично контрастирующее с ним своим строгим, сосредоточенным настроением, приводит к поэтичному коротенькому ноктюрну (вариация пятая, 4/4, *H-dur)* — как бы мимолетному воспоминанию о лирических переживаниях.

Шестая вариация (Allegro moderato, 3/4, *G-dur*) построена на проведении темы в деревянных духовых, вьющаяся же линия струнных то следует мелодическому рисунку,

то выполняет роль гармонического сопровождения. Общий характер вариации — светлый, прозрачный.

Заключительная, седьмая вариация (Finale, Moderato maestoso, 4/4, *G-dur*) открывается громогласным провозглашением слегка измененной темы медными духовыми (трубы, тромбоны, туба). Этот торжественный возглас вызывает взлетное ажурное движение у деревянных духовых, валторн и струнных. Прием такого противопоставления звучностей проведен через всю вариацию. Помпезная фраза медных родственна теме, положенной в основу финала симфонии, что скрепляет органическую связь между второй и заключительной частями произведения.



Третья часть — Интермеццо (Allegretto, 3/8, *Es-dur*) — небольшая, но органически цельная пьеса легкого, развлекательного (в хорошем смысле слова) стиля, своего рода «роздых» после вариационного калейдоскопа предыдущей части. Включение Интермеццо в состав симфонии тем более оправдано, что в финале мы снова встретимся с вариационной формой мышления. Если тема с вариациями (вторая часть) соответствует в классической четырехчастной форме симфонии медленной лирической части (Adagio или Andante), с той разницей, что вместо углубленного раскрытия

определенного психологического переживания в данной симфонии Глазунова мы имеем пред собой довольно пеструю картину свободной игры музыкальных образов, — то Интермеццо соответствует скерцо, нередко заменяемому у симфонистов-романтиков формой аллегретто — формой близкой скерцо, но менее подвижной и не столь нарочито шутливой или заостренно-гротесковой.

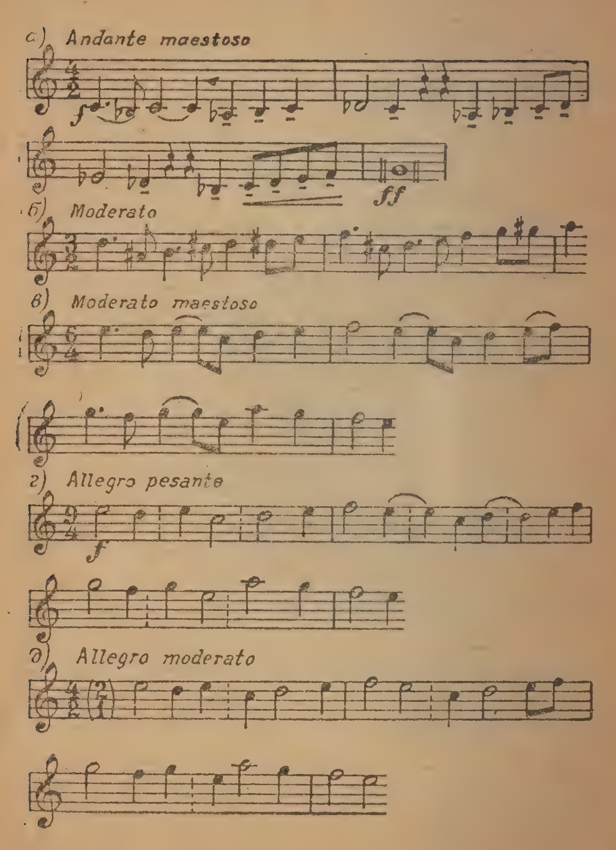


Четвертая часть — финал — величественная звуковая постройка, чрезвычайно типичная для Глазунова-эпика, проявляющего в подобных монументальных формах богатырскую мощь, роднящую его с Бородиным. Несомненно, что никто из композиторов «послекучкистской» эпохи, кроме Глазунова, не мог достичь такого широкого размаха в концепции эпических картин, наполненных стихийной, исполинской энергией.

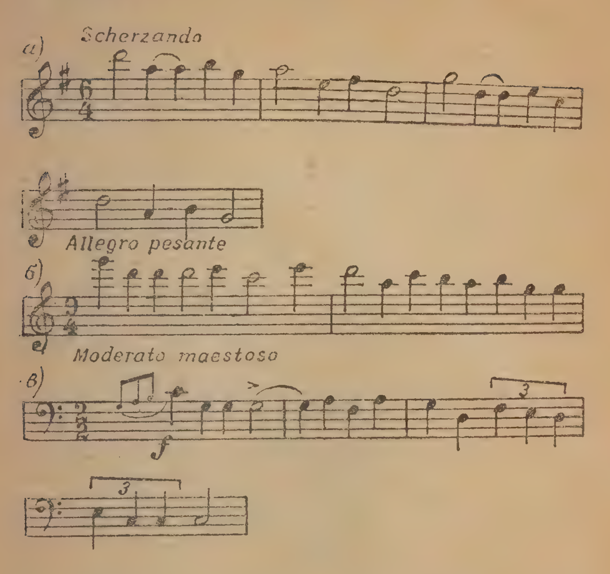
В основу финала положены две темы, развитие которых идет в сторону их метрического и ритмического изменения, вносящего разнообразие и большое оживление в течение мощного звукового потока (изменения метрического рисунка обеих тем см. на стр. 40 и 41).

Основанный на развитии, сопоставлении и сплетении этих тем, финал шестой симфонии производит светлое, праздничное, жизнеутверждающее впечатление. Это — отнюдь не внеш-

Первая тема (прим. 6).



Вторая тема (прим. 7):



не-помпезная музыка, старающаяся искусственными приемами завуалировать «душевную трещину», глубокую раздвоенность сознания, обрисованную в первой части. Несомненно, что финал является искренним выражением глубоко оптимистического восприятия мира, в конце концов преодолевающего все тревоги и сомнения.

ХРОНОГРАФ
ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА А. К. ГЛАЗУНОВА

1865 г. 29 июля (ст. ст.) — день рождения А. К. Глазунова (в Петербурге, в семье известного книгоиздателя).

1865—1874 гг. — раннее детство, протекавшее в обстановке богатой культурной семьи. Пристрастие мальчика к рисованию. Первоначальное общее образование под руководством приглашаемых на дом учителей, в том числе француженки и немки.

1874—1877 гг. — обучение игре на фортепиано под руководством Н. Г. Холодковой (ученицы знаменитого пианиста Антона Контского). Увлечение чтением нот с листа. Первые попытки сочинения музыки. По словам самого композитора (интервью, напечатанное в одной из газет в 1893 г.), эти «слабые опыты были подражанием музыке итальянцев и Мейербера».

1877—1878 гг. Продолжение музыкального образования под руководством Н. Н. Еленковского (ученика проф. Петербургской консерватории Феликса Дрейшока): обучение игре на фортепиано, знакомство с основами теории музыки. Благотворное влияние этого педагога в смысле расширения музыкального вкуса: проигрывание в четыре руки лучших образцов симфонической и камерной музыки, усиленное чтение нот с листа. Увлечение Бетховеном. Продолжение попыток сочинения музыки, главным образом — инструментальной.

1879 г. Пребывание в течение летнего сезона в Киссингене. Ежедневное слушание оркестровой музыки, личное знакомство с музыкантами курортного оркестра, огромный интерес к оркестровым инструментам.

Самостоятельные занятия музыкой за отъездом из Петербурга (в конце 1878 г.) Н. Н. Еленковского. Решение Е. П. Глазуновой показать своего сына ее музыкальному руководителю М. А. Балакиреву. Восхищен-

ный музыкальными способностями мальчика, Балакирев рекомендует вверить музыкальное образование «маленького Глинки» Н. А. Римскому-Корсакову.

Глазунов поступает во 2-е петербургское реальное училище.

1880 г. Начало занятий теорией музыки с Римским-Корсаковым. Отношения учителя к ученику постепенно переходят в дружбу, несмотря на разницу лет. Работая самоучкой, Глазунов параллельно изучает игру на скрипке, виолончели, валторне, трубе, тромбоне и кларнете.

1881 г. Сочинение первой симфонии (*E-dur*), посвященной Римскому-Корсакову.

1882 г. 17/29 марта. Первое исполнение *E-dur*'ной симфонии в концерте Бесплатной музыкальной школы под управлением Балакирева. «То был, — вспоминает Римский-Корсаков («Летопись моей музыкальной жизни»), — поистине великий праздник для всех нас, петербургских деятелей молодой русской школы».

Ноябрь. В квартетном собрании Русского музыкального общества впервые исполняется струнным ансамблем во главе с Л. С. Ауэром первый квартет Глазунова.

1883 г. 2 января. В симфоническом концерте Русского музыкального общества под управлением А. Г. Рубинштейна впервые исполняется первая увертюра на греческие темы.

7 марта. В концерте Бесплатной музыкальной школы впервые исполняется вторая увертюра на греческие темы.

Окончание реального училища и поступление вольнослушателем в Петербургский университет. Участие в качестве валторниста в университетском студенческом оркестре, что принесло, по признанию композитора, большую пользу в изучении инструментовки.

Появление Глазунова на музыкальных вечерах («пятницах»), устраивавшихся в доме страстного любителя музыки, впоследствии известного мецената, богатого лесопромышленника М. П. Беляева, участвовавшего в качестве альтиста в камерных ансамблях.

1884 г. 27 марта. Устройство Беляевым в зале Петровского коммерческого училища «репетиции сочинений Глазунова». Под управлением Римского-Корсакова и Г. О. Дютша были исполнены первая сюита для оркестра, две части из второй сюиты и первая симфония. «Репетиция» эта положила начало основанию Беляевым русских симфонических концертов и камерных собраний, просуществовавших вплоть до Февральской революции 1917 г.

Поездка с Беляевым за границу. Знакомство в Веймаре с Францем Листом, отнесшимся к молодому композитору с весьма сочувственным вниманием. Исполнение в Веймаре 14/26 мая на музыкальном торжестве Всеобщего музыкального союза в присутствии автора первой симфонии Глазунова под управлением Карла Мюллер-Гартунга.

1885 г. Издание Беляевым первой симфонии Глазунова под ор. 5 (окончательную редакцию произведение приняло после пятикратной переделки). Выпуск в свет *E-dur*'ной симфонии Глазунова положило начало издательской фирме «М. П. Беляев в Лейпциге», поставившей себе целью публикацию произведений исключительно русских композиторов.

Сочинение второй симфонии (ор. 16, *fis-moll*), посвященной памяти Листа, умершего в том же году.

5 ноября. Первое исполнение второй симфонии в Русском симфоническом концерте под управлением Г. О. Дютша.

1887 г. В связи со смертью А. П. Бородина (16/28 февраля) участие вместе с Римским-Корсаковым в окончании и приведении в порядок произведений покойного композитора, в частности окончание оперы «Князь Игорь» (сочинение недостающей музыки, запись на память увертюры, оставшейся у Бородина незафиксированной).

Сочинение фантазии для большого оркестра «Лес» (ор. 19).

1888—1889 гг. Гастроли в Мариинском театре оперной труппы пражского антрепренера Неймана (поста-

новка «Кольца Нибелунга» под управлением знаменитого дирижера Мука). «Вагнеровский способ оркестровки, — вспоминает Римский-Корсаков, — поразил меня и Глазунова, и с этих пор приемы Вагнера стали мало-по-малу входить в наш оркестровый обиход». Увлечение Вагнером нашло отражение в посвящении памяти великого композитора симфонической фантазии «Море» (ор. 28).

Первое дирижерское выступление Глазунова (в Русских симфонических концертах).

1889 г. Дирижерское выступление Глазунова в Париже, в зале Трокадеро, в русских концертах, организованных на всемирной выставке Беляевым. В концерте 22 июня Глазунов дирижировал симфонической поэмой «Стенька Разин», 29 июня — второй симфонией (другими произведениями русских авторов, включенными в программу концертов, дирижировал Римский-Корсаков).

Конец 1880-х годов. Дружеское сближение с П. И. Чайковским («Я большой поклонник вашего таланта» — писал Чайковский Глазунову из Флоренции 30 января 1890 г.).

1890 г. Сочинение третьей симфонии (ор. 33, *D-dur*), посвященной Чайковскому.

1891 г. Сочинение симфонической картины «Весна» (ор. 34).

1892 г. Сочинение, по предложению из Америки, Торжественного марша в честь открытия всемирной Колумбовской выставки в Чикаго (ор. 40).

1893 г. Сочинение четвертой симфонии (ор. 48, *es-moll*). В этом произведении Глазунов, достигнув полной творческой зрелости и преодолев испытанные им влияния других мастеров («кучкисты», Лист, Вагнер, Чайковский), заявляет себя композитором с ярко выраженной художественной индивидуальностью и высоко развитой техникой.

1894 г. 22 января. Первое исполнение в Русском симфоническом концерте четвертой симфонии Глазунова.

Сочинение Балетной сюиты для оркестра.

1895 г. Сочинение пятой симфонии (ор. 55, *B-dur*).

1896 г. Сочинение шестой симфонии (ор. 58, *c-moll*).

Концертная поездка в Лондон.

1896—1897 гг. Сочинение балета «Раймонда» — классического образца балетной музыки, стоящего на уровне музыкально-хореграфических произведений Чайковского.

1897 г. 11 января. Первое исполнение пятой симфонии в концерте Русского музыкального общества под управлением Эрдмансдерфера.

8 февраля. Первое исполнение шестой симфонии в Русском симфоническом концерте под управлением Ф. М. Блуменфельда.

1898 г. Первое исполнение балета «Раймонда» в петербургском Мариинском театре.

Сочинение балета «Барышня-служанка» («Испытание Дамиса»).

1899 г. Приглашение Глазунова в Петербургскую консерваторию на должность профессора по классу инструментовки и чтения партитур.

Сочинение балета «Времена года».

1900 г. Первое исполнение балета «Раймонда» на сцене московского Большого театра.

Первое исполнение в Петербурге одноактных балетов «Барышня-служанка» («Испытание Дамиса») и «Времена года».

1902 г. Сочинение седьмой симфонии (пасторальной, ор. 77, *F-dur*).

Вторая поездка в Лондон.

1905 г. Уход из Петербургской консерватории в связи с увольнением из состава профессоров Римского-Корсакова. Возобновление педагогической деятельности после возвращения Римского-Корсакова и вступление (по избранию) на пост директора консерватории.

1906 г. Сочинение восьмой симфонии (ор. 83, *Es-dur*). Первое исполнение ее под управлением автора 9 декабря в русском симфоническом концерте.

1907 г. Юбилейное чествование Глазунова по случаю 25-летия композиторской деятельности.

Третья поездка в Лондон. Торжественное возведение Глазунова Кембриджским университетом в почетное звание доктора honoris causa.

1907—1927 гг. Творчество Глазунова за этот период становится менее интенсивным. В области балетной музыки и в жанре симфонии Глазунов не создает новых произведений. Центр его музыкальной деятельности — Петербургская консерватория, которой он любовно отдает все свои силы в качестве директора и педагога. Одновременно он принимает активное участие в работе Попечительного совета для поощрения русских композиторов и музыкантов, созданного по завещанию Беляева для управления основанными им музыкально-культурными предприятиями (издательство, организация симфонического и камерных концертов, ежегодное присуждение из специального фонда так наз. Глинкинских премий за наиболее талантливые произведения русских композиторов). Вместе с тем Глазунов усиленно развивает дирижерскую деятельность, выступая в Петербурге, Москве и др. городах главным образом со своими произведениями.

1928 г. Выезд в концертную поездку за границу.

1928—1936 гг. Дирижерские выступления в различных центрах музыкальной жизни Западной Европы и С. Ш. Америки. Сочинение седьмого струнного квартета, концерта-баллады для виолончели с оркестром, концерта для саксофона со струнным оркестром, квартета для четырех саксофонов, Эпической поэмы для симфонического оркестра и оставшейся незаконченной Фантазии для органа.

Обострившееся болезненное состояние воспрепятствовало возвращению в Ленинград. Тяжелые физические страдания привели к неизбежной развязке. Глазунов скончался в Париже 21 марта 1936 г.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. К. ГЛАЗУНОВА

Музыкально-театральная музыка

Балеты: «Раймонда» (ор. 57), «Барышня-служанка» (ор. 61), «Времена года» (ор. 67).

Музыка к драме: Оскара Уайльда — «Саломея» (ор. 90), К. Р. — «Царь иудейский» (ор. 95), Лермонтова — «Маскарад» (ор. 102).

Вокальная музыка

Коронационная кантата (ор. 56) Торжественная кантата в память столетней годовщины Пушкина (ор. 65)	для соло, смешанного хора и оркестра

Торжественный марш в честь открытия всемирной Колумбовской выставки в Чикаго в 1893 г. для смешанного хора и оркестра (ор. 40).

Торжественная кантата по случаю празднования столетия основания Павловского института для соло, женского хора и двух фортепиано в 8 рук (ор. 63).

Гимн Пушкину для женского хора с сопровождением фортепиано ad libitum * (ор. 66).

Парафразы на гимны союзных держав для хора и оркестра.

«Эй, ухнем», песня бурлаков для хора и оркестра.

«Вниз по матушке по Волге» для хора.

«Эх, ты, песня» для сопрано и контральто с сопровождением фортепиано (ор. 80).

Две песни («Что смолкнул веселия глас?» и «В крови горит огонь желанья») для голоса с оркестром (ор. 27).

Победная песнь хана Кончака (по наброскам Бородина) для соло с сопровождением оркестра.

---

* По желанию.

Пять романсов для голоса с сопровождением фортепиано (ор. 4).

Шесть романсов для среднего голоса с сопровождением фортепиано (ор. 59).

Шесть романсов для высокого голоса с сопровождением фортепиано (ор. 60).

Инструментальная музыка

а) Оркестровая

Симфонии: № 1, *E-dur* (ор. 5), № 2, *fis-moll* (ор. 16), № 3, *D-dur* (ор. 33), № 4, *Es-dur* (ор. 48), № 5, *B-dur* (ор. 55), № 6, *c-moll* (ор. 58), № 7, *F-dur* (ор. 77), № 8, *Es-dur* (ор. 83).

Сюиты: Характеристическая (ор. 9), «Шопениана» (ор. 46), Балетная (ор. 52), «Из средних веков» (ор. 79).

Фантазии: «Лес» (ор. 19), «Море» (ор. 28), «От мрака к свету» (ор. 53), Финская (ор. 88).

Симфонические картины: «Кремль» (ор. 30), «Весна» (ор. 34).

Увертюры: на греческие темы (№ 1—ор. 3 и № 2—ор. 6), «Карнавал» (ор. 45), Торжественная (ор. 73), «Песнь судьбы» (ор. 84).

Симфонический пролог «Памяти Гоголя» (ор. 87).

Две прелюдии (памяти В. В. Стасова и памяти Н. А. Римского-Корсакова) (ор. 85).

Романтическое интермеццо (ор. 69).

Симфоническая поэма «Стенька Разин» (ор. 13).

Поэмы: Лирическая (ор. 12), Эпическая.

Восточная рапсодия (ор. 29).

Баллада (ор. 78).

«Из Калевалы» (ор. 89).

Карельская легенда (ор. 99).

Элегия «Памяти героя» (ор. 8).

Две пьесы: «Идиллия» и «Грезы о Востоке» (ор. 14).

Серенады: *A-dur* (ор. 7), *d-moll* (для мал. орк.) (ор. 11).

Балетная сцена (Гадание и Пляска) (ор. 81).

Концертные вальсы: *D-dur* (ор. 47), *F-dur* (ор. 51).

Мазурка (ор. 18).

Характерный танец (ор. 68).

Шествия: Свадебное (ор. 21), Торжественное (в 25-летнему юбилею В. В. Стасова) (ор. 50), Торжественное (к 25-летию Русских симфонических концертов) (ор. 91).

Марш на русскую тему (ор. 76).

Тема с вариациями для струнного оркестра.

б) Сольная с сопровождением оркестра

Фортепианные концерты: № 1, *f-moll* (ор. 92), № 2, *H-dur* (ор. 100).

Скрипичный концерт, *a-moll* (ор. 82).

Концерт-баллада для виолончели (ор. 108).

Концерт для саксофона с сопровождением струнного оркестра.

«Мазурка Оберек» для скрипки с сопровождением оркестра.

Две пьесы («Мелодия» и «Испанская серенада») для виолончели с сопровождением оркестра (ор. 20).

«Песнь трубадура» для виолончели с сопровождением оркестра (ор. 71).

в) Камерная ансамблевая

Квинтет для 2 скрипок, альта и 2 виолончелей (ор. 39).

Струнные квартеты: № 1, *D-dur* (ор. 1), № 2, *F-dur* (ор. 10), № 3 («Славянский квартет», ор. 26), № 4, *a-moll* (ор. 64), № 5, *D-dur* (ор. 70), № 6, *B-dur* (ор. 106), № 7, *C-dur* (ор. 107).

«Пять новинок», сюита для струнного квартета (ор. 15).

Сюита для струнного квартета (ор. 35).

Пьесы для струнного квартета: № 1. Прелюдия и фуга. № 2. Куранты (в сборниках «Пятницы»).

«In modo religioso». Пьеса для 4 медных духовых инструментов (ор. 38).

Квартет для четырех саксофонов.

«Méditation» для скрипки с сопровождением фортепиано (ор. 32).

Элегия для альта с сопровождением фортепиано.

Элегия для виолончели с сопровождением фортепиано (ор. 17).

«Грезы» для валторны с сопровождением фортепиано (ор. 24).

Русская фантазия для фортепиано в 4 руки.

г) Фортепианная сольная

Сонаты: № 1, *b-moll* (ор. 74), № 2, *e-moll* (ор. 75).
Сюита на тему S-a-s-c-h-a (ор. 2).
Две пьесы (Баркаролла и Новеллетта) (ор. 22).
Вальс на тему S-a-b-e-la (ор. 23).
Прелюдия и две мазурки (ор. 25).
Три этюда (ор. 31).
Маленький вальс (ор. 36).
Ноктюрн (ор. 37).
Большой концертный вальс (ор. 41).
Три миниатюры (Пастушья песнь, Полька, Вальс) (ор. 42).
Салонный вальс (ор. 43).
Три пьесы (Прелюдия, Каприз-экспромт, Гавот) (ор. 49).
Два экспромта (ор. 54).
Прелюдия и фуга (ор. 62).
Тема с вариациями (ор. 72).
4 прелюдии и фуги (ор. 101).
Идиллия (ор. 103).

д) Для органа соло

Фантазия (неоконченная)

Коллективные произведения, в которых принимал участие А. К. Глазунов

Глазунов и Лядов. Кантата памяти М. Антокольского для тенора и смешанного хора с сопровождением оркестра.

Арцыбушев, Витоль, Глазунов, Лядов,

Римский-Корсаков, Соколов. Вариации на русскую тему для оркестра.

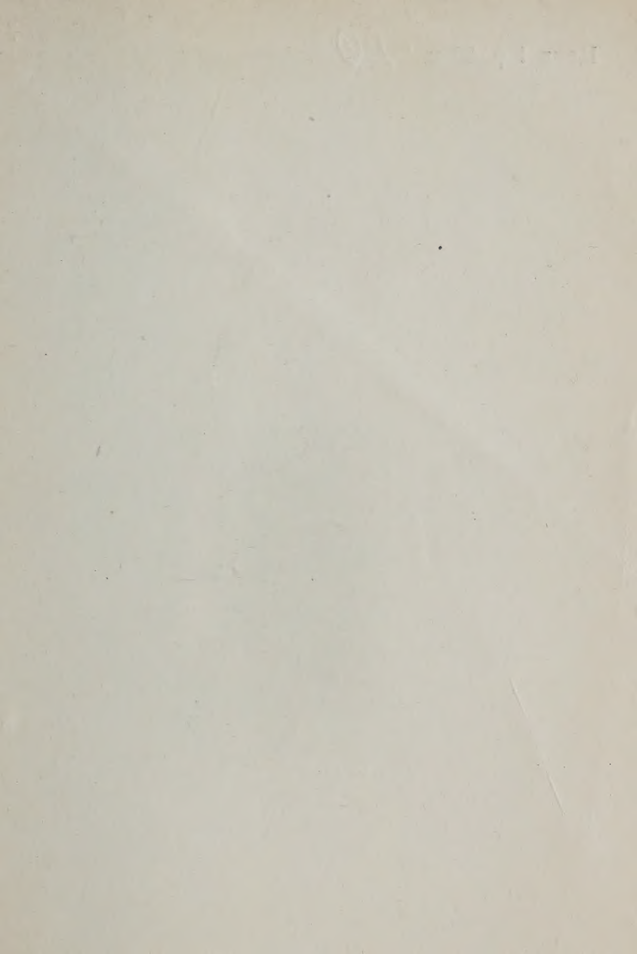
Римский-Корсаков, Лядов, Бородин, Глазунов. Струнный квартет на тему B-la-f.

Глазунов, Лядов, Римский-Корсаков. «Именины», три квартетных наброска (Славильщики, Величание, Хоровод).

Арцыбушев, Скрябин, Глазунов, Римский-Корсаков, Лядов, Витоль, Ф. Блуменфельд, Эвальд, Винклер, Соколов. Вариации на русскую тему для струнного квартета.

Соколов, Глазунов, Лядов. «Пятницы». Полька для струнного квартета.

Арцыбушев, Витоль, Лядов, Соколов, Глазунов, Римский-Корсаков. «Шутка». Кадриль для фортепиано в 4 руки.



Цена 1 р. 50 к. -20